Balys Sruoga

ŠARŪNAS

Valstybės Teatre

Balys Sruoga

ŠARŪNAS

VALSTYBĖS TEATRE

TULPĖ

1930 Vytauto Didžiojo metai

«MENO» spaustuvė. «ŽIEDO» klišės.
Tallat-Kelpšienės fotografijos.

Vincas Krėvė

Iš chorego reikalaujama štai kas:

Be įgimto mitrumo, be kurio šioje srity nieko nepadarysi, choregas visų pirma turi būti poetas ir geras lotininkas; jis privalo turėti raiškią fantaziją arba vaizduotę; jis turi būti didis psichologas, įžymus aktorius ir prityręs amatninkas.

Štai tie būtinieji savumai, be kurių scena bus labai netobula. Jeigu be to dar jis žino muziką ir tapybą, kas geistina, bet nėra būtina, — tai jis bus tikroje aukštumoje. Paseksiu visa tai skyrium.

Poetas jis turi būti, kad jis galėtų suprasti meną ir įstatymus, senųjų meisterių nustatytus. Jis turi būti poetišku talentu apdovanotas, kad mokėtų surasti samojingas peripetijas ir užuomazgas, kurios padaro komediją ir tragediją — įdomia bei malonia.

Lotininkas jis turi būti, kad kalboje nebūtų jaučiamas kitatautis ir tuo pačiu, kad jis neiškraipytų kalbos savumų; kad jis mokėtų suvartoti stilių ir žodžius tam, kuo jis nori paveikti į publiką, kad jis mokėtų patraukti klausytojų palankumą į tuos dvasios judėjimus, kuriuos jis nori juose sukelti.

Įsivaizdavimo dovana turi choregui nusakyti daiktų, asmens, sceniškų judėjimų ir padėčių vaizdus, be kurių visa bus netikra, palaida, nedarnu. Ši vertybė juo parankesnė — juo ji stipriau išrutuliuota.

Jis turi būti psichologas, kad žinotų, kas tai yra aistra, iš kur jos kyla, kaip jos reikia pašaukti, rutuliuoti ir nukreipti. Jis turi žinoti, kas gali kliūdyti, kad jis mokėtų pašalinti kliūtis.

Žodžiu, ko yra reikalinga kiekviena aistra, kad ji būtų ir išplėtota, — kas ir sudaro visą sunkumą.

Choregas turi būti aktorius ir turi pats žinoti sc vaidinimo taisykles, ir jis jas turi netiktai žinoti, bet ir n pavyzdžiu parodyti...

Jeigu atsiras tokie, kurie manys, kad nepritinka apsišvie tusiam žmogui dirbti rankų darbą, o šitaip manančių — nemaža arba ir tokie, kuriems atrodys pakankama besėdint namie para šyti apie dėsnius meno, kurį jie, jų pačių nuomone, supranta, — tegu jie, mano nuomone, geriau atsisveikina su teatru ir vyksta Atenėuman į katedrą: — ten jie gali tikėtis geresnio pasiseki mo, negu scenoje".

P. Francisco Lang Societatis Jesu
(„Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem. Monachii 1727" — „Starinnyj spek taklj v Rossiji". Leningrad, 1928).

1. IR PASKLYDO GARSAS...

Atslūgus entuziazmui, kurį sukėlė Krėvės „Šarūno" pastatymas Valstybiniam Dramos Teatre, — entuziazmui, su kuriuo galėtų lygintis gal tik mūsų operos atidarymo dienos pergyvenimai, — ir tam chaosui, kurį „Šarūnas" sukėlė visuomenės nuotaikoje, išsisprendus į estetinių pergyvenimų formas, — galima atsidrąsinti jau sudaryti šiokią tokią meninišką apyskaitą del šio įžymaus mūsų meno, mūsų kultūros gyvenimo fakto.

Kad tai buvo tikrai įžymus šios rūšies faktas, liudija visa eilė objektingų davinių. pirmoj eilėj: ištisas bruzdėjimas, kilęs visuomenėje sąryšy su juo. Bruzdėjimas, kokio dar joks kitas meno kūrinys ar reiškinys Lietuvoje nebuvo pašaukęs.

— Šarūnas! Šarūnas! — skambėjo po premjeros Kauno inteligentų šeimose, viešose sueigose, per skystų Kalėdų sniegą verkšlenančiuose autobusuose. Nuomonių viešas „dalinimasis", pastabos, samprotavimai, ginčai, „dialektika" — nelyginant kaip po didelio gaisro. pusei miesto sudegus.

— Šarūnas! Šarūnas! — perėjo garsas ir į provincijos kultūros centrus, — perkėlė jį tenai gausiai suplaukusi šventėms į Kauną provincijos inteligentija.

Ir buvo šitųjų „teatralinių kivirčų" temos ir gaidos koįvairiausios: pradedant teatro ir kūrybos entuziastais, „Šarūno" spektaklį priėmusiais — priėmusiais jame viską be atodairos su dideliausiu džiaugsmu, ir baigiant skeptikais, kurių jau viena gyvenimiška didybė reikalauja, kad jie viskuo nepatenkinti būtų. Nuomonių įvairumas net ir šitaip plačioje gamoje neišsisėmė. Buvo net ir tokių, kuriems ar menamoji didybė, ar tai šiaip kuri kita dvasios tinginystė neleido spektaklio p r i i m t i ir sugundė rūstaus pasmerkimo žoždius, kurių pagrinde kartais glūdėjo anaiptol ne meniškos intencijos...

Kad „Šarūno" pastatymas buvo įžymus mūsų kultūros istorijos faktas, parodo ir kritikos — kasdieninės spaudos („Lietuvos Aidas", „Lietuvos Žinios", „Rytas", „Naše Echo", „Echo", „Segodnia", etc.) vienabalsis pripažinimas, kurio esmė būtų galima sukaupti „Ryto" recenzento V. Bičiūno žodžiais („Rytas", 1929 metų 288 num.):

„Reikia pripažinti, kad įvykdymas užmanymo ribose buvo stačiai tobulas... Gavosi mūsų scenoje dar nematytas u ž b a i g t a s m e n o p a s t a t y m a s (Bičiūno pabr.). Jei A. Oleka—Žilinskas t o n o r ė j o, j i s p a s i e k ė (mano pabr.)".

P. Kubertavičius — Š a r ū n a s

2. „PASTATYMO IDĖJOS“ SĄVOKA.

Dar prieš „Šarūno“ premjerą pradėta nauja mūsų teatraliniame gyvenime tradicija, — čia gal daugiau spaudos nuopelnas, negu pačių teatralų. „Lietuvos Aidas“ įdėjo y p a t i n g ą pasikalbėjimo aprašymą su „Šarūno“ režisieriumi A n d r i u O l e k a - Ž i l i n s k u. Šis pasikalbėjimas buvo tuo ypatingas, kad jame režisierius pirmą kartą Lietuvoje išanksto paskelbė tuos t e a t r a l i n i u s, m e n i š k u s uždavinius, kurių jis siekė savo pastatymu, — paskelbė ir tas t e a t r a l i n e s idėjas, kuriomis jis vadavos beruošdamas spektaklį. Tai yra režisierius mūsų teatralinėje praktikoje pirmą kartą viešai akcentavo p a s t a t y m o i d ė j ą, tuo būdu pačią „pastatymo idėjos“ sąvoką padarydamas duona kasdienine, — padarydamas ją jau kaip visiems privaloma a t e i t y j e sąvoka.

Antra vertus, režisierius tuo būdu padėjo ir žiūrovams jo kūrinį suprasti, ir kritikams jo darbą įvertinti. Režisierius paskelbė, ko jis siekė, ką jis norėjo duoti, — kritikai belieka spręsti, ar jam pavyko t a i padaryti, ko jis norėjo. Kritika gal dar galėtų ginčyti režisieriaus sumanymo tikslumą, vertingumą, bet vis tiktai atpuola visos tuščios kalbos apie tai, kad būtų buvę galima ir visą vaidybinę medžiagą, ir atskirus vaidmenis kitaip suprasti bei interpretuoti.

„Lietuvos Aidas“, paskelbdamas šitokį pasikal-

bėjimą su rezisieriu tuo pačiu savotiškai „sureguliavo“ ir spektaklio recenzento-kritiko padėtį. Jis tuo atėmė nelyginant pagrindinę kritiko privilegiją: aiškinti vaidybinę medžiagą, nusakinėti jos sceniško interpretavimo galimąsias formas ir leistinuosius būdus. Jis atėmė ir patį pavojingąjį kritiko ginklą: konstruoti būtas-nebūtas teorijas apie pastatymo idėją: tai viskas žinoma išanksto.

„Lietuvos Aidas“ drauge uždėjo kritikams ir mūsų gyvenime gana naują pareigą: fiksuoti tai, kas buvo padaryta, nes be to, dabar susidariusioje padėty, gryna impresionistinė kritika, besivaduojanti dėsniu: „man tai patinka, o tai — nepatinka“,— šitoki kritika nebeturi jokios prasmės. Tuo būdu kritikas iš vertintojo staiga persikėlė į metraštininko (=letopisec) poziciją. Metraštininkui tenka nebeišvengiamai orientuotis ir į ateitį: įvykusio meno kūrybos faktą tenka pabrėžti tuos savumus, kurių raiškesnis fiksavimas palengvintų būsimoms kartoms tą faktą restauruoti ateity bent kultūros istoriko sąmonėje.

Todėl tat ir šioje „Šarūno“ spektaklio apyskaitoje teks fiksuoti tiktai pačius charakteringiausiuosius pastatymo savumus, aplenkiant detales, nors jos skyrium paimtos būtų ir labai įdomios. Todėl tat čia tenka atsisakyti ir nuo pilietiškai suprantamosios kritikos, — nuo spektaklio trūkumų šabloniško

I-pav. „Kol man tavo dievai nulenks galvą, tavo gali amžinai nutilti“...

registravimo, — atsisakyti bent tol, kol jie pastatymui, kaip tokiam, nėra charakteringi...

3. DRAMATURGAS IR REŽISIERIUS.

Kai kurie greitieji „Šarūno" kritikai po premjeros abejodami minėjo: Kas tikėjosi scenoje pamatyti Krėvės „Šarūną", tas apsivylė, Krėvės Šarūno nematė...

Šitokioje pastaboje glūdi jau ir rūstoka pasmerkimo gaida: smerkiama literatūros veikalo „sudarkymas". Drauge joje glūdi ir abejonė, ar režisierius gali saviškai sunaudoti dramaturgo patiektąją medžiagą.

Šitokio pasmerkimo ir abejonių kilimas priklauso nuo pažiūros į teatro meną, tiesą pasakius, labai konservatyviškos ir atsilikusios pažiūros. Norint šio konservatizmo neišmintingumą suprasti gal ir ištikrųjų reikia būti meniškai tiek jautriu ir literatiškai tiek apsišvietusiu inteligentu, kokiu yra Krėvė, kuris, būdamas visųdaugiausia suinteresuotas dėl jo veikalo „cielybės", niekur nenusiskundė, kad jo „Šarūnas" liko iškraipytas, — niekur nenusiskundė, niekur neprotestavo... Padėties išaiškinimui pravartu prisiminti tokio stambaus rašytojo ir prityrusio teatralo, kaip Bern. Shaw, pasakytą teisybę:

— Juo rašytojo autoritetas scenoje yra įtikinamesnis, juo jam palankesnis ir draugiškesnis yra direktorio bei jo trupės bendradarbiavimas, — juo gi-

liau jisai įsitikins, kad nėra galima įscenizuoti jo veikalas tiek pat autentiškai, kiek įspūdingai bei pasekmingai. Tik tuomet drama kartais išsigelbsti nuo perkeitimų, kai joje nieko nepakeičiama ir neišleidžiama, ir kai aktoriai — įkvėpti autorio mokiniai. Priešingai gi, aktorio originalumas ir genijus paprastai susiduria konflikte su autorio originalumu ir geniju.

Devynioliktame šimtmety, kai teatras ištisai buvo pavergtas literatūrai, buvo visai „naturalu" reikalauti, kad pjesė scenoje skambėtų taip, kaip ji yra parašyta, — buvo tuomet aktoriai ir dramaturgai, — nebuvo dar tuomet režisierio, kuris atsirado to šimtmečio pabaigoje, — režisierio, kaip mes nūdien suprantame tą sąvoką. Tuomet nebuvo reikalaujama, kad spektaklis, kaip toks, būtų išlaikytas meniškas kūrybinis vienetas, tuomet už spektaklį atsakomybė tekdavo dramaturgui. Mes dvidešimtame šimtmety gyvename jau aksioma: už spektaklio organišką menišką vieningumą atsako režisierius. Režisierius— bent kultūringas režisierius menininkas-kūrėjas—statydamas spektaklį sprendžia savo menišką teatrališką problemą, kaip rašytojas, kurdamas savo veikalą, sprendžia literatiškas problemas. Liūdnas yra tasai rašytojas, kuris rašo „taip sau", nesiekdamas meniško tikslo; dar liūdnesnis yra tasai režisierius, kuris stato „taip sau", bet tik įscenizuoti veikalą, nesiekdamas jokio teatralinio tikslo.

Režisierius, siekdamas s a v o tikslo, neišvengiamai turi saviškai pritaikyti dramaturgo patiektąją medžiagą, bent, mažų-mažiausia, vienas vietas stipriau akcentuodamas, kitas — silpniau.

4. KRĖVĖS «ŠARŪNAS» IR ŽILINSKAS.

Krėvė — Š a r ū n o d a i n i u s, — gražiausiąja to žodžio prasme. Krėvės dramatizuotoji poema — homėriško pločio kūrybos lobynas. Tolimos, beveik legendarinės, senovės tikrovė buvo Krėvės įkvėpimo pritaikymo objektas. Ties šiuo objektu sukaupė jisai savo poetinės dovanos resursus, — sukaupė jisai savo p a s a k o t o j o - e p i k o, p o e t o - l i r i k o ir d r a m a t u r g o - k o n s t r u k t i v i s t o resursus. Episkus, liriškus ir dramatiškus kūrybos elementus suliejo jisai šioje „dramatizuotoje poemoje" organinin vienetan, toli išeidamas iš tradicinių literatūros formos tipų. Krėvės kūrinio pagrindas — beveik grynai epiškas. Tiek epiškas, kad jis galėtų būti kokių nors senobiškų aoidų ar skaldų kūrybos objektas. Karių herojiški žygiai, schematiškai paprastas intimusai gyvenimas, primityvės būklės aplinkybės— savo epine esme primena archaiškai-epišką koncepsiją, kuria džiaugiamės Achilo rūstybėje (dėl Briseidės —intimus gyvenimas!), Hektoro kovos žygy, Pariso— „dieviško" karviaganio būklėje!

Si episka medžiaga Krėvės veikale apsupta gilaus lirizmo jūra: liriškos vaizdavimo priemonės, liriškas priėjimas prie vaizduojamojo objekto. Ir labai galimas daiktas, kad liriškojo prado Krėvės talente stiprumas padiktavo jam veikalo dramatinę, tiksliau, dialogizuotą formą, — čia nelyginant savo rūšies kompromisą tarp episko ir liriško gaivalo.

Rezultate, Krėvės veikalas — toks platus ir toks įvairiaspalvis, kad net eiliniai skaitytojai jį įvairiopai priima: vienas daugiau džiaugias vienu pradu, kitas— kitu...

Režisierius, norėdamas Krėvės „Šarūną" įscenizuoti, sukurti meniškai vieningą spektaklį, visos Krėvės patiektosios medžiagos sunaudoti negali — spektaklis nusitęstų tris dienas — ir meniška vienetą kažin ar sudarytų. Režisierius yra priverstas imti tik dalį tos medžiagos, besivaduodamas kuria nors idėja, besiekdamas kurio aiškaus teatralinio tikslo. Aiškus dalykas, kiek yra režisierių, tiksliau, kiek „pastatymų" — tiek gali būti „scenarinių ekstraktų" iš Krėvės patiektosios medžiagos. „Ekstraktą" galima komponuoti akcentuojant Krėvės epines, lirines ar dramatines pradžiodalas. Dramatizmo plotmėj galima akcentuoti įvairius ideologinius bei emocinius elementus. Ir taip toliau.

Žilinskas, imdamas Krėvės „Šarūną" įscenizuoti, susižavėjo tame veikale išreikšta h e r o j i n i o

II-pav. „O tu gal jau pamilai jį?“...

pasiaukojimo idėja, — bent taip skelbia jo pasikalbėjimas „Lietuvos Aide".

Kitas režisierius gal akcentuotų kitus momentus. Gal ir tas pats Žilinskas. antrą kartą tą patį „Šarūną" įscenizuodamas, kreiptų dėmesį į kitus Krėvės kūrybos centrus — duotų naują interpretaciją. Ir visos tokios „Šarūno" interpretacijos, jeigu jos būtų tiktai meniškai vieningos, būtų vienodai teisėtos. Juk net pats Reinhardt'as grįžta kartais int jaunatvėje savo statytuosius veikalus ir visai ką kito iš jų dabar padaro!

Apibūdinant Krėvės—autorio ir Žilinsko—režisierio santykius Šarūno reikalu gal būtų galima pasinaudoti tokia metafora:

Krėvė — Šarūno dainius, ir Žilinskas — Krėvės dainius.

5. „DAINIŠKUMAS" IR PILIEČIAI.

Režisierius per laikraštininką pareiškė, kad jisai Krėvės „Šarūną", drauge su aktorių kolektyvu, pajautė, kaip kaip senų laikų dainą. Medžiagos dainiškumas esą padiktavęs ir įscenizacijos dainišką stilių.

Šis režisieriaus pareiškimas davė progos kritikai pastebėti tarp režisierio žodžių ir jo darbų tam tikrą prieštaravimą. Krėvės „Šarūnas" esąs tikrai dainiškas dalykas. Net paviršutiniai požymiai — ir tai esą dai-

n i š k i. Tiek daug jo dramatizuotoje poemoje esą dainų, lirikos, taip visur vyraujanti lirika, kad net paprasti dialogai pas Krėvę esą d a i n i š k a i l i r i š k i. O Žilinskas, statydamas Krėvės veikalą, drauge su Vaičiūnu, Krėvės medžiagą pritaikiusiu spektakliui, pasistengė lirišką poemos elementą suvesti iki minimumo, dialogus sukaupti, replikas sutraukti, sudinaminti, — sumažinti lirišką-dainišką elementą, — ir režisierius sako: jo pastatymas esąs d a i n i š k a s... Kur gi ne prieštaravimas?!

Šitokią mintį paskelbė net „Lietuvos Žinių" kritikas J. Kardelis.

Pastaba, žinoma, yra esminė, ji — net teisinga... ji būtų net įtikinama, jei ji tiktai be dialektiško turėtų dar ir realaus pagrindo! Nes naivu būtų manyti, kad d a i n o s, d a i n i š k u m o stiliaus esmė atsiremia deminutyvais ar nesialoma lirika. Ir gal dar naiviau būtų stengtis d a i n i š k u m ą s c e n o j e apibūdinti sulyg tų pačių požymių, sulig kurių mes apibūdiname dainiškumą l i t e r a t ū r o j e.

Režisierius, pabrėždamas, kad jam rūpi „Šarūnas" kaip s e n ų l a i k ų d a i n a, tuo pačiu pasakė, kad jam šį kartą „Šarūnas" yra tariant „a n a p u s" tų „normalinių reikalavimų", kuriuos mes paprastai statome eilinei teatralinei pjesei.

Akcentuojant medžiagos d a i n i š k u m ą tuo būdu norima atsipalaiduoti privalomųjų dramai „įstatymų": ekspozicijos, veiksmo užuomazgos, intrigos,

veiksmo veržimosį į peripetiją ir katastrofą, veiksmo inercinio išsibaigimo... Visa tai yra, tariant, „normališka" eilinėje teatralinėje pjesėje, visa tai nebėra reikšminga dainiško stiliaus kūriny, — nebėra reikšmingos šitos įprastinės spektaklio koordinantos.

Nuslenkant į antrą ar trečią vietą ekspozicijai, intrigai, peripetijos ir katastrofos momentams — sugriūva tieji „normališki karkasai", kuriais paprastai remias spektaklis. Sugriūva ir veiksmo vientisumas bei vieningumas, kuris „normališkai" ir visą spektaklį daro meniškai vieningu.

Šių dalykų konstatavimas yra nelyginant naujas kaltinamasai aktas režisieriaus galvai: jis ne tiktai „sugriovė" Krėvės veikalo dainiškumą, — jis nedavė net tų elementarinių spektaklio ramščių, kurie, mažiausia, nuo Aristotelio laikų, yra privalomi spektaklio vieningumui.

Tai ką gi režisierius viso to vietoje davė? Kuo gi jis pateisino savo žygį? Kaip gi jis sudarė tąjį spektaklio vieningumą, kurį visi dienraščių kritikai pabrėžė? Kuo pagrindė spektaklio k o m p o z i c i j ą?

6. DAINŲ „DAINIŠKUMAS".

Mūsų dainų kompozicijos pagrindinis savumas— jų šuoliškumas, kaip dar H e r d e r'i s sakė: sprunghaftigkeit, — teksto šuoliai nuo vieno dainuojamo

objekto į kitą be matomų n a t u r a l i š k ų, l o g i š k ų perėjimų.

Mūsų dainos paprastai neduoda vieno išlaikyto ištiso vaizdo, — jos duoda tiktai atskirus konturus lankospirių kryptimi išmėtytus, kurie „kažkokia pajėga veržias į vieną ir tą patį tašką, į centrą, ir pagaliau sudaro vieną paveikslą, susidedantį iš konturų" (Plačiau apie tai žiūr. mano „Dainų poetikos etiudai", 14—16 pp.). Net epiško pobūdžio mūsų dainose labai retai kur tėra t o l y d i s p a s a k o j i m a s. Tolydis pasakojimas — epo privilegija, o mūsų tautosaka — perdėm liriška, net epinio charakterio mūsų dainos paskęsta lirikoj, nelyginant Krėvės „Šarūnas".

Antras mūsų dainų kompozicijos savumas — tai jų s t r o f i n ė struktūra. Šis savumas išplaukia iš pirmojo: s t r o f a — lirikos valstybės pilietis. Strofa mūsų dainose yra nelyginant molekula, narvelis, iš kurių susideda visas dainos organizmas. Strofa čionai — jau beveik uždaras savyje meniškas vienetas. Strofos pagrinde glūdi realybės daviniai: žmogus ar koks realus gamtos daiktas (=dainuojamasai objektas), gamtoj pastebėtosios spalvos ar koks ypatingas daikto savumas (=epitetas, metafora ar kuri kita vaizduojamoji priemonė), pagaliau, veiksmas, — taip pat tolydžiu „gamtoje", tiksliau, natūroje vykstantis. Vadinas, visi sudurtiniai strofos elementai — reališki, iš gyvenimo, net iš buities. Bet tų elementų, tarytum, atomų, tarpusavė harmonija — niekuomet rea-

II-pav, Šarūnas ir Rainys

liškai daikto nevaizduoja. Strofa paprastai pabrėžia vieną daikto savumą, tąjį savumą padaro beveik pilnateisiu daikto atstovu, beveik daikto simboliu, — juk šiuo keliu ir gimsta tautosakos simbolika! Visi kiti daikto savumai lieka šešėlyje, šio p a g r i n d i n i o nustelbti, lieka net nežinioje. Ir dar daugiau. Šis savumas paprastai esti utriruotas, tuo būdu jis dar labiau pabrėžia daikto i d e a l i z a c i j ą ta ar kita kryptimi. Jei būtų leistinas toks terminas, tai būtų galima pasakyti: tai yra r e a l i s t i š k a s i d e a l i z m a s.

Strofa — dainos organizmo molekula. Kas tas molekulas jungia organinian vienetan, kurį vadiname d a i n a? N e veiksmas. Nes tos dainos, kurios rutuliuoja vieną veiksmą, sudaro negausią išimtį. Mūsų dainose veiksmas — „laužytas", vaizduojama tiktai jo nuotrupos, beveik niekur ir niekuomet jis nėra ištisas, — paprastai eina lygiagrečiai įvairių veiksmų nuotrupos. Ne išimtis — tokios dainos, kuriose viena strofa remias vienu veiksmu, kita — kitu... Ir n e asmuo jungia strofas vienetan. Tokių dainų, kuriose figuruoja vienas asmuo ištisai per visą dainą, kaip dainuojamas objektas ar kaip veikėjas, yra ne taip jau daug, — tai nėra charakteringas požymys. Pagaliau, toksai asmuo ten, kur jis yra, paprastai vaidina tiktai kompozicinį vaidmenį: atskiri epizodai prikergti prie jo, nelyginant karoliai ant vieno iešmo sumauti.

Dainos m e l o d i j a, dainos b e n d r o j i i d ė j a,

bendroji nuotaika — šit tasai cementas, kuri jungia atskiras strofas organinian vienetan, — šit to dainos viena dvasia, siela, entelechija...

Vadinas, dainos „cementas" — grynai idea listinio pobūdžio. Nuo jo priklauso dainos vidu jė forma, turinti savo užuomazgą, savo naturalin kulminaciją, savo išsibaigimą...

7. TAUTOSAKOS TECHNIKA «ŠARŪNO SPEKTAKLY.

Krėvės — Žilinsko = spektaklio „Šarū nas" nesiremia vienu kuriuo ištisai pravestu veiksmu kaip juo nesiremia ir lietuviškoji liaudies daina. Ji susideda iš dešimties paveikslų, nelyginant daina i dešimties strofų. Kiekvienas paveikslas, kaip ir, tary tum, dainos strofa, pabrėžia atskirą veikiantį momen tą, — pabrėžia atskirą herojų ar padėties savumą.

Kiekvienas iš dešimties paveikslų yra nelyginan spektaklio molekula, sudaryta analoginiais pagrindai kaip ir dainos meniška strofa, — yra uždaras savyj meniškas vienetas. Veikia jame gyvi, vadinas, „rea lūs" žmonės, dėvi drabužius, iš „realios" medžiago padarytus, siekia tokių dalykų, kurie šioje žemėje yr galimi. Bet visumoje — nėra tai realūs vaizdai. Su dėtinių elementų, nelyginant atomų, visuma — nesie kia sudaryti realų vaizdą, — naturalinės, istorinės a šiaip kokios „tikros" būklės iliuzijų. Tai yra ta pa

realybės idealizacija, kaip ir dainose, — ir eina ta pačia kryptimi.

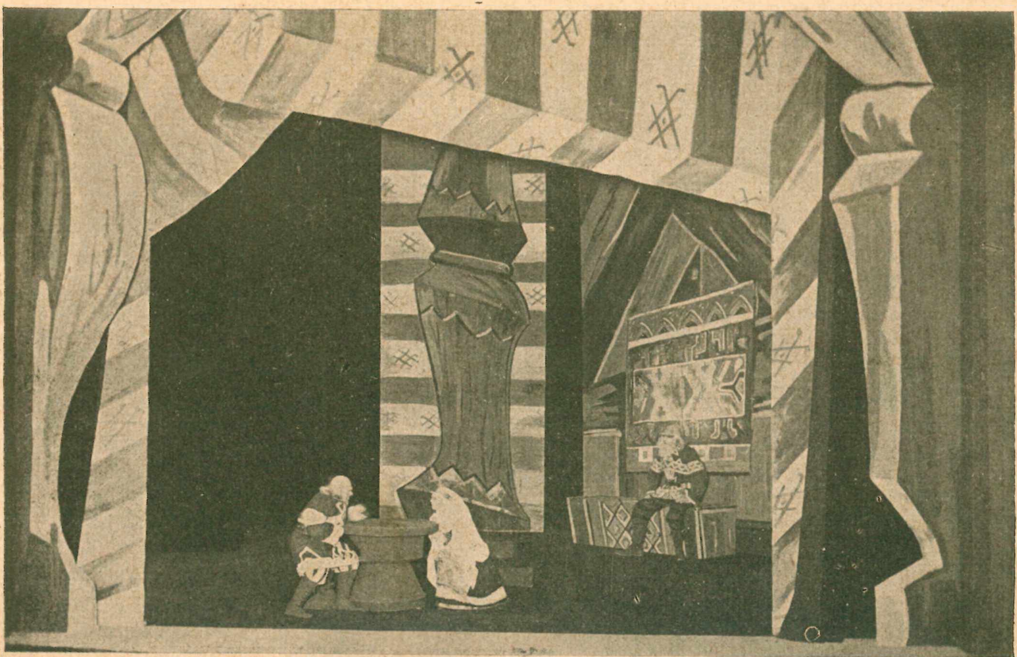
Dainos ir padavimai, pavyzdžiui, gausiai dainuoja, kad seniau gyvenę žmonės milžinai, ne mes, neūžaugos. Ir „Šarūne" yra tokia senovės liekana — gyvi išsilikę senosios kartos bajorai — „vyrai iš stuomens ir iš liemens", milžinai, ar kaip rusai tiksliau sako, bogatiriai. Dainiškame stiliuje svarbu ne tų „milžinų" gyvenimiškieji bruožai, bet plastiškas, pasakyčiau, žmogaus-stuobrio-lokio idėjos formavimas, kas ir buvo „Šarūno" pastatyme padaryta. Ir charakteriai tų bajorų-milžinų — ne gyvenimiški, ne istoriški, — jie yra pasemti iš h e r o j i n ė s tautosakos. Jų gyvenimo turinį sudaro: karo žygiai, kovos, drąsa, vyriškumas, — visos žmonijos herojinė tautosaka vaizduoja savo karžygius ta pačia idealizacijos kryptimi. Ta pačia kryptimi net Homeras savo herojus idealizavo. Todėl tat ir „Šarūno" pastatyme ne tiek svarbu buvo to ar kito personažo psichologiški individuališki bruožai, kiek tas ar kitas individualinis heroizmo idėjos atspindžiavimas. Kaip dainose, taip ir „Šarūno" spektakly — įvairūs personažai suschematizuoti, sustatyti į vieną plotmę, kaip vienos ir tos pačios idėjos plastiški reiškėjai.

Čia tenka prisiminti dar vienas ypatingas heroinės tautosakos technikos savumas. Heroinėj tautosakoj — dainoj paprastai vyrauja vienas centralinis asmuo — karžygis. Visi kiti herojinės dainos perso-

nažai yra paprastai pirmojo funkcijos. Visi kiti asmens tereikalingi centraliniam herojui-karžygiui išraiškinti. Todėl tat visi kiti personažai paprastai sudaro savaimingą r e z o n u o j a n č i ą sritį, kuri yra gyva centralinio asmens gyvenimu ir žygiais. Vieni šios rezonuojančios srities asmenys tiesioginiu būdu susiduria su centralinui herojumi, tiesioginiu būdu raiškina jo charakterį ir jo žygių didybę, kiti gi — kontrasto keliu, treti — kaip aidas atsiliepia į herojo kiekvieną garsų žygį, patys jame nei tiesioginiu, nei netiesioginiu būdu nedalyvaudami.

Ši herojinės tautosakos technika ir buvo tokia raiški „Šarūno" spektakly. Spektaklio „Šarūnas" — šitaip suprastos meniškos technikos atžvilgiu — buvo toks pat, koks ir buvo Homero Achilas, koks buvo rusų bilinose Ilja Muromcas, kur net kniazius Vladimiras Šventasis tiek tėra gyvas, kiek jis skardi Iljos Muromco heroiškų žygių aidais.

Herojinių dainų technika, viską atiduodama centralinio herojo išgarsinimui, nelyginant suvesdama jo tarnybon, tiktai nejučia, patylomis, lyg rankos mostelėjmu paliečia detales, neturinčias betarpio ryšio su centraliniu herojumi. Už tat toji pat technika taip nuodugniai, tokiu atsidėjimu lukštena visas tas detales, kuriose šiokiu ar tokiu būdu gali pasireikšti centralinio herojo charakteris ir jo žygių garsas gali atsispindėti.



III-pav. Džiangis, Viltė ir Gelovinis

Ir šis herojinės tautosakos technikos bruožas teko konstatuoti „Šarūno" spektakly. Kiekvienas iš dešimties paveikslų — kurios nors detalės plastiškas lukštenimas, detalės, pritaikančios realybėje Šarūno asmens esmę.

Šarūnas visą savo gyvenimą kovoja. Bet spektakly — niekur nėra parodytas jo priešininkas, — niekur jo priešininkas nesudaro patvarios, jei ne tolygios, tai bent jam imponuojančios galios. Perlis, Meškis, „geležimis apsikarstę vyrai", etc. — niekur scenoje „viešai" nedalyvauja. Mes girdime tik jų žygių aidą, niekur nematydami jų plastiško vaizdo. Net Tautvilis, tasai Šarūno konkurentas meilės reikaluose, suėdęs Šarūno asmenišką laimę, sugriovęs jo šeimos gyvenimą, — ir tas pasirodo scenoje tiktai besirengdamas į savo kerštingą žygį. Jis iš kitų jaunikaičių išsiskiria tiktai savo smarkiais žodžiais, bet ne kokiais nors ypatingais dvasios savumais. Sprendžiant iš jo psichinės konstrukcijos, tą patį keršto žygį, kaip jis, galėtų padaryti ir Alūnas, ir Zubrys, ir bile kuris kitas jaunikaitis. Tautvilio kova su Šarūnu pasilieka toli nuo žiūrovo, — mes matome scenoje tiktai tos kovos rezultatus, — susigraužusį Šarūną, neištikimą moterystėje Voverį, jos mirtį.

Šitoksai prieštaraujančios jėgos išjungimas iš veiksmo taip pat yra dainiškas metodas. Pavyzdžiui, mūsų net karo dainos niekur nedai-

nuoja kovos momentų. Jos paprastai dainuoja tiktai bernužio rengimąsi karan — ir karo rezultatus: nukapotas galveles, mergelės liūdėjimą, etc. Pati kova apibrėžiama trumpu schematišku posakiu, kaip jį klasiškai ofrmulavo Maironis:

— „Saulė leidos, buvo kova, kraujo daug tekėjo, — mylimasis už tėvynę galvą ten padėjo".

Šitokiu būdu vaizduojama prieštaraujančioji jėga nustoja savo realumo požymių.

Jeigu Šarūnui būtų buvę priešpastatyta reali arba plastiškai apčiuopiama jėga — „Šarūnas" būtų virtęs tragedija, tuo pačiu visą spektaklio kompoziciją būtų reikėję perkelti iš dainiškosios plotmės į dramatiškąją.

Šitokiu būdu suprasta dainiškos kompozicijos technika ir atsiremia „Šarūno" pastatymo dainiškumas. Krėvės „Šarūno" liriškas pradas sveria nemažiau, kaip ir epiškas. Todėl tat ir atrodo, kad sumažėjimas spektakly liriškų elementų ir didesnis akcentavimas epiškųjų, mažina ir patį dainiškumą. Bet tai tik taip atrodo. Epiška daina nemažiau yra daina, kaip ir liriška. Tiktai netektų būti naiviems ir reikėtų mokėti dainiškumo esmę suprasti. Lirikos pervedimas į epą pasinaudojant plastiškojo meno priemonėmis — nėra nedėkingas, nėra ir menkas meniškas uždavinys...

8. SPEKTAKLIO „CEMENTAS".

Už jūrelių, už marelių — nulijo, nusnigo...

Arba:

Per Klausučių ulytėlą — bridau gilią purvynėlą...

Tokiu į p r a s t i n i u b ū d u prasideda „normališka" lietuviška daina, — tokiu būdu konstruojama pirmoji dainos strofa: be jokios retrospekcijos konstatuojama ta ar kita padėtis, tas ar kitas faktas, — ir konstatuojama panaudojant pačią bendrąją formulę.

Spektaklio „Šarūne" pirmas paveikslas — tolygus padėties konstatavimas: schematiškas, suglaustas, lyg geometriškas piešinys.

Dainoje pirmoji strofa nieku būdu nėra logiška premisa tolimesniosioms strofoms. Tai yra: antroji dainos strofa r e g i m a i gali nebūti logiškas pirmosios tęsinys, — abi strofas jungia formališki ryšiai. Jungia dar jas ir melodiški ryšiai, kuriems plastiškoji dainuojamųjų vaizdų konjunktūra nėra privaloma. Taip dedas iki dainos pabaigos, einant iš vienos strofos į kitą.

Analogišką reiškinį teko konstatuoti ir „Šarūno" spektakly. Įvykiai, kurie suschematizuota antrame paveiksle nėra būtina pirmojo paveikslo įvykių pasėka. Taip ir per visą spektaklį. Per visą „Šarūną" nėra regimo logiško priežastinio būtinumo. Ir čia buvo, berods, opiausioji spektaklio vieta. Nesimas prieža-

stinio būtinumo, regimų priežastingumo ryšių nebuvimas, atrodo, prieštarauja elementariškiems teatro dėsniams. Juk jau klasiškoji senovė mokė reikalauti iš teatro, kad jam būtų privaloma, jeigu ne gyvenimiška, tai bent teatrališka logika, — kad tolimesnieji scenos paveikslai būtų logiškas tęsinys iš tos premisinės situacijos, kuri yra sukontruota pirmame veiksme ar pirmame paveiksle. Šitokį tęsinio logiškumą paprastai sudaro vienas veiksmas, tolydžiu besitęsiąs per visą spektaklį. Tokio veiksmo „Šarūno" spektakly kaip tiktai ir nebuvo.

Ir antra opioji spektaklio vieta, dalinai išplaukianti iš pirmosios, — nebojimas tikrovės. „Šarūno" vaidybinė medžiaga — istoriška ar legendiškai-istoriška. Tuo tarpu spektakly jokio istorizmo nebuvo. Ne be reikalo kaikurie temperamentingieji patriotai piktinos, kad „Šarūno" spektaklis buvęs mūsų garbingosios senovės... profanacija!

Žinia tiktai, — temperamentas nebuvo iki šiol dar nei rimtumo, nei žinojimo požymys.

Kaip režisierius savo pasikalbėjime su laikraštininku pažymėjo: visas mūsų net „istoriškųjų" dainų istoriškumas išsisemia bespalvėmis reminiscencijomis, daugiausia—tipiškai tautosakišku idealizmu. Ir „Šarūno" spektaklis visiškai nenorėjo būti nei istorijos iliustracija, nei archeologijos sandėliu, nei senovės paveiksluotu restauravimu. Jam, kaip sprendusiam grynai meninę problemą, istoriškumo

IV-pav. Džiangis ir Kirvė: „Kad dalia mūsų neatsilenktų“...

visiškai pakako istoriškų reminiscencijų pavidale: dainiškasai stilius išėmė pastatymą iš istoriškumo, iš buities plotmės. Todėl tat kaltinti „Šarūno" spektaklį dėl senovės „iškraipymo tėra tiek pat išmintinga, kiek ir kaltinti kokį muziką, kad jis, grodamas kokią Bacho fūgą, neužsivelka vokišką septyniolikto šimtmečio žiponą!

Kurkas rimtesnė yra pirmoji abejonė. Kaip galėjo spektaklis sudaryti menišką vieningumą, jei jame nebuvo pagrindinio jungiančio elemento — tolydžio veiksmo? Juo labiau, kad jame nebuvo ir to elemento, kuriuo atsiremia veiksmas — kovojančių jėgų susidūrimo? Todėl visai naturalu manyti, kad spektaklio, kaipo tokio, nebuvo, — kad buvo tiktai gyvų paveikslų, logiškai tarpusavy nesurištų, serija,— ar ne tiesa?

9. „PAVANDENĖ SROVĖ".

Stanislavskis, statydamas Čechovo veikalus, kuriuose nėra aiškiai išreikštos vienos veiksmo-kovos linijos, padarė labai svarbią, net teoretišku atžvilgiu, pastaba. Čechovo pjėsėse jisai pastebėjo kitokį, nelyginant nematomą veiksmą (jis jo visose pjėsėse ieško, jis net atskirų rolių interpretacija remia „skvoznym deistvijem"!), kurį jis pavadino ypatingu, labai svarbiu terminu: podvodnoje tečenije.

Ši „pavandenė srovė" — buvo ir „Šarūno" spektakly. Ji pasireiškė spektaklio centralinio asmens — Šarūno — vieningoje, tikslioje valioje, siekiančioje aiškaus tikslo — sujungti visą Dainavos šalį savo valdžioje. Antra vertus, mes žinome, kad „dramą formuoja, pirmoj eilėj, svarbiausiojo veikėjo tikslus, vieningas materialinio ar idealinio tikslo siekimas" (žiūr. V. Volkenštein: *Dramaturgija*, 15 pusl.). Ir trečia, — šitokia valia formuoja ir herojinės dainos menišką vieningumą. Pavyzdžiui, *Achilo* rūstybė = „*Iliados*" vieningumas.

Tai reiškia, kad „Šarūno" spektakliui buvo paimta bendrasai epo-dramos *formans'as*. Vadinas, šitokiu būdu Žilinskas *dainišką* pastatymo stilių „sudramatino", tiksliau pasakius, padarė *vieningu* meniškai-teatrališku atžvilgiu.

Fiksuojant šį faktą tenka prisiminti ir tai, kas yra suformuluota „*Vairo*" 1930 m. 1 num. 293 pusl.:

— Gilus stiliaus supratimas ir mokėjimas jį įgyvendinti scenoje turi išguiti pigias stilizacijos priemones, jokio stiliaus neturintį naturalizmą. *Stilius* — *tai giliausias vieningumas* visų tų *priemonių, būdų ir formų*, kuriais *meno kūriny išreikšta dvasios idėja ar idėjų kompleksas... Spektaklio stilius — tai jo visų dalių persunkimas vieningu dvasios turiniu — vientisa idėja...*

Ar „Šarūno" spektaklis turėjo savo stilių, šitaip suprantą? Ar jis buvo pagrįstas vientisa idėja, kuri jame viską būtų persunkusi? O jei ji buvo, — tai kokia gi buvo toji idėja, kurią būtų galima laikyti šio spektaklio vidujuformans'u?

Herojinio pasiaukojimo idėja, — atsakė pats režisierius minėtame laikraštiniame savo exposé.

10. SPEKTAKLIO FORMANS'AS.

„Viena saulė danguje, vienas tik valdovas turi būti Dainavoje, arba manęs gyvo žemė nelaikys", — skelbia Šarūnas ir tąja mintimi jis gyvena. Visą savo gyvenimą jis atiduoda šiam tikslui. Išdeginti girias, iškapoti raistus, tepajus ir monai mūsų kerštą — tipiškos Šarūno priemonės, kuriomis jis naudojasi savo tikslo besiekdamas.

Bet juk šią mintį gyvendinti, šiuo keliu eiti — dar nėra gi jokio heroizmo, dar nėra gi jokio pasiaukojimo! Tai juk tuščio garbėtroškos žiaurus kelias, kuriuo eina kiekvienas satrapas—pasiutėlis! Ir kuriam galui dar toji apoteoziška pagarba, surengta prie Šarūno kapo, kai jis žuvo kovoje, kurią iššaukė jo plėšikavimas?!

Šitaip samprotavo ne vienas, pasižiūrėjęs «Šarūno» spektaklio. Samprotavimas gana logiškas. Ir būtų jisai „visai tvarkoje", jeigu jis tiktai būtų teisingas.

Ir būtų jisai teisingas, jeigu jis būtų tiktai buvęs teisingomis premisomis paremtas...

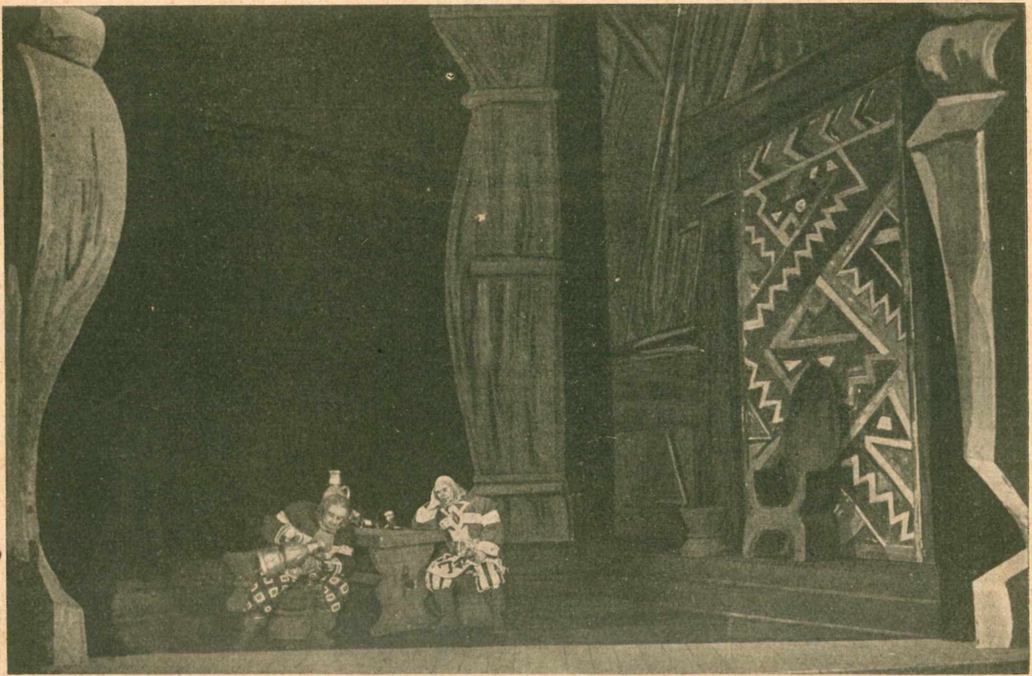
Čia svarbiausia yra tai, kad aukščiau cituotieji posmai neišsemia nei Šarūno ideologijos, nei jo gyvenimo prasmės, kuri yra kur kas gilesnė, ir, gal, kitoje plotmėje glūdi. Nugalėjęs Meśkį, Šarūnas skelbia liškevičiams:

— Kur kiemelis, ten ir pilutė, o joje valdovas. Ką visi valdovai daro? Pešasi kitas su kitu, o kai gudai terioja Dainavą, degina tėvų namus, ardo krosnis — visi valdovai pasislepia... Aš išrūkysiu visus tuos valdovus, ir kaip plati Dainava, ji mano visa bus! Tada nebus, sakau jums, nei baliniečių, nei liškeviečių. Visi bus lygūs... Visi bus mano kareiviai...

Ne asmens gyvenimas Šarūnui rūpi. Jam rūpi sulaužyti senovės tradicijas, — surinkti kruvon visą plačią Dainavą, padaryti iš jos plačią, vieningą ir galingą valstybę, — kad jos niekas daugiau nebedrįstų terioti! Šarūnas — tai, kaip kadaisia rodos, Faustas Kirša buvo gražiai pasakęs, — iš amžių chaoso bundanti valstybinė sąmonė.

Siekdamas šio tikslo Šarūnas turi atsisakyti pirmoj eilėj savo paties asmeniško gyvenimo.

— Gal ir yra kur toji meilė auksinė, bet kur už marių, ne pas mus... Kvaila, visa kvaila, — skundžias Šarūnas klaikų desperacijos momentą, asme-



V-pav. B r i e d i s ir D ž i a n g i s: „Ar mudu neišgersiva?„

niškos laimės ilgesio graužiamas, - Nėra nei tiesos, nei laimės... Kvaila jaunystė, ir gyvenimas kvailas, kad aš jį veltui žudau...

Š a r ū n o pasiryžimas, jo siekiamasai tikslas — išskiria jį iš kitų tarpo. Tai yra jo idėja, jo tikslas — juo niekas kitas negali daugiau gyventi. Todėl tat Š a r ū n a s — toks vienas. Todėl tat prieš Š a r ū n ą pasikelia visi, kas dar šiokios tokios „valios" turi, kam gręsia pavojus nuo jo sumanymų. Pradžioje Š a r ū n ą dar palaiko jaunimas, kuriam rūpi garsūs žygiai, „kovos puota". Bet ir jaunimas Š a r ū n ą tolydžiu ima apleisti. Besiekdamas savo tikslo, atsisakęs nuo asmeniško gyvenimo, Š a r ū n a s to paties reikalauja ir iš savo bendrakeleivių. Ir ima skirtis nuo jo žmonės, kuriems jo kelias persunkus,— ima skirtis, asmeniais interesais besivaduodami.

Žinia, ir pačiam Š a r ū n u i nelengva atsisasakyti asmenio gyvenimo, ir jo dvasioje vyksta aitri kova tarp gyvenimo ir idėjos, — kova, net jo galingoje pasiryžimu dvasioje sukėlusi ne vieną desperacijos momentą. Pagaliau, jei tos kovos nebūtų buvę, — Šarūnas nebūtų gyvas žmogus — jis būtų tiktai viduramžiška „vaikščiojanti idėja".

Sunkus Š a r ū n o idėjos kelias. Pasikelia prieš ją dievai ir žmonės. Žmonės — maištą kelia, dievai — marą pasiunčia. Asmeniškas-šeimyniškas gyvenimas žūva. Bet jo idėja lieka vis tiktai galingesnė: jis pasilieka nepalenkiamas, savo idėja berea-

lizuodamas, kol ir žūva lemtingoje kovoje dėl jos. Kova — laimėta, bet herojus — žuvo, kaip savo idejos auka. Kovos įtempimas tarp Š a r ū n o idejos ir senovės tradicijų toks didelis, kad čia negali būti jokių kompromisų, — kova reikalauja aukų, kurių daugybę ji jau paglemžė, kurių visų svarbiausioji yra p a s t a r o j i — pats Š a r ū n a s.

Jaunatvė, naujovė nugalėjo senatvę: Dainava — sujungta. Prie Š a r ū n o kapo susirenka ne b a l i n i e č i a i, bet d a i n a v i e č i a i, supratę galingą Š a r ū n o idėja, apraudodami savo herojų,—ant Š a r ū n o kapo iškyla M i n d a u g i o f i g ū r a — to Dainavos r e a l i o s i o s g a l i o s simbolio!

Š a r ū n o p a s i a u k o j i m a s ir m i r t i s s u k ū r ė (=paruošė dirvą) M i n d a u g i o g a l i a i.

Tokia yra pastatymo ideologinė prasmė.

Ši ideja ir buvo tasai f o r m a n s ' a s, tasai „idealistinis cementas", toji entelechija, kuri iš esmės jungė atskiras spektaklio „molekulas" į organinį vienetą. Šia idėja ir buvo pagrįstas visas pastatymo stilius.

Idėja buvo paimta menišku, visažmonišku pločiu; ji buvo plastiškai konkretizuota legendiškų Dainavos šalies įvykių fone. Todėl visiškai keistai ir nesuprantamai skamba kai kurių kritikų skepticizmas, suformuluotas V. Bičiūno žodžiais «Ryto» skiltyse;

„...Keistokai skamba visi tie žodžiai veikale, kurie primena Lietuvą, jos kaimynus, kur keliami Šarūno nuopelnai jo tėvų žemei. Kur toji „tėvų žemė“, kurioje visi seniai bajorai kaip stuobriai, o jaunimas — plienas su skaistvariu. Tokios ne tik Lietuvos, bet jokio krašto niekad nėra buvę“.

Jei šių žodžių autorius būtų ne talentingasai Bičiūnas, būtų galima pasakyti: n a i v u.

Kur tieji „margi dvareliai“, kuriuose mūsų baudžiauninkų tėveliai, uošveliai gyvena? Kur toji Lietuva, apie kurią dainuojama: „kalnai ant kalnų, o ant tų kalnų — kalnai ir maži kalneliai“?!

Ar nebūtų gera idėjos konkretizacijos objektą ir foną, idėjos proekciją skirti nuo tikrovės šiokios ar tokios iliuzijos?

11. SPEKTAKLIO „ORKESTRINGUMAS“.

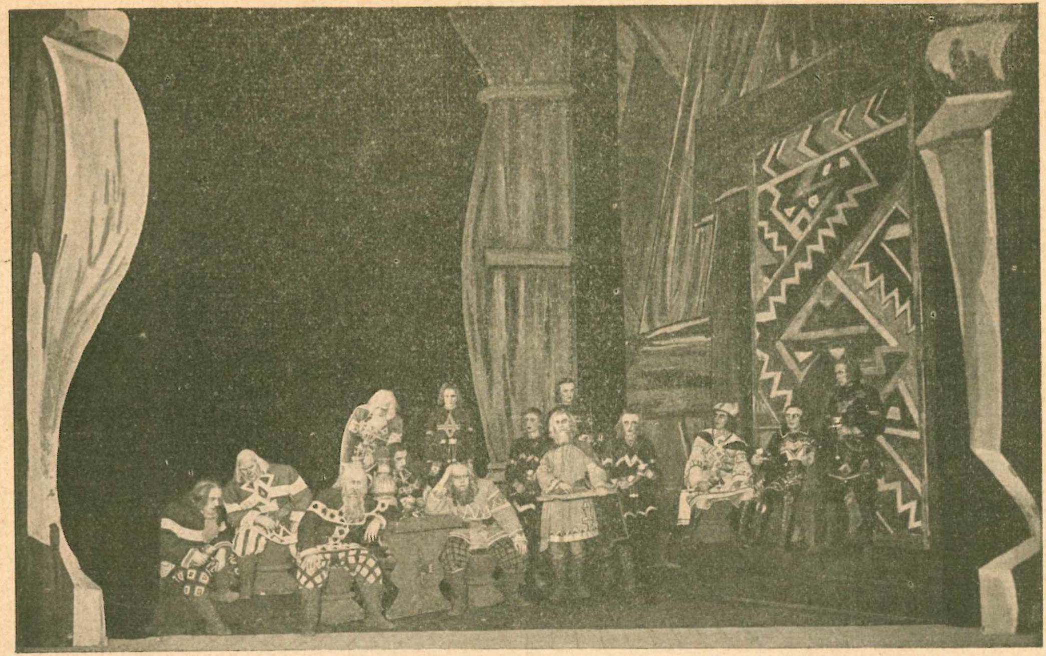
Minėtoji spektaklio f o r m u o j a n t i ideja, perkelta d a i n i š k u m o plotmėn, ištikrųjų pasirodė esanti meniško vieningumo faktoriu. Tasai vieningumus pirmoj eilėj pasireiškė aktorių vaidyba, paremta s c e n i š k ą j a t e i s y b e. Čia tas vieningumas buvo tiek raiškus, kad net toks skeptikas, kaip „Lietuvos Žinių“ kritikas J. Kardelis, — visai teisingai, — pastebėjo:

„...Kiekvienas aktorius buvo neišimama kurinio dalis, kaip atskiri i n s t r u m e n t a i o r k e s t r e. D r a m o s a n s a m b l i o o r-

k e s t r i n g u m a s mūsų scenai visai naujas ir imponuojąs dalykas".

A n s a m b l i o o r k e s t r i n g u m a s — tegu būnie pagarbintas nemarusai V a c h t a n g o v o vardas per amžius amžinuosius! — pareikalavo kartais iš aktorių ypatingų reiškimo priemonių, kurios buvo mūsų teatre neįprastos, kurios todėl daugelį ir stebino. Itin stebino tos priemonės skyrium paimtos, — atotraukoj nuo viso „orkestro. Kartais gi ne visai maloniai jaudina valtornas ar metalinis bugnas, — pats sau vienas „bambėdamas" — atotraukoj nuo kitų instrumentų garsų. Bet kartais valtornas ar trombonas atrodo tiktai tam ir reikalingi, kad jų „fone" grakšti smuiko kantitilėna būtų dar puošnesnė. Analogiškas apsireiškimas teko pastebėti ir «Šarūno» spektakly.

«Šarūnas» eina, bendrai imant, p a k e l t u t o n u, vyrauja f o r t e, elementarinė aktorio reiškimo priemonė — jo balsas — suvartojama iki galo. Bet kai šiame „fone" pasigirsta grakštūs pianisimai, jie, per savo kontrastingumą, — skamba, bent daro tokio įspūdžio, nemažiau galingai, kaip ir ištisi posmai f o r t e. Grynai vokaliniu, ar, tiksliau, skambėjimo atžvilgiu, «Šarūnas» scenoje skamba, kaip tikra simfonija, — gero orkestro grojama, gero dirigento vedama. Grynai skambėjimo atžvilgiu «Šarūno» spektaklis sudaro organišką vienetą, pasakyčiau, net muzikališką, — tūkstančiais njuansų varijuojantį



V-pav. Dundžio daina — Šarūno vestuvės

vieną ir tą patį tematinį motyvą — herojinio pasiaukojimo motyvą.

Šį orkestrišką spektaklio savumą sustiprina dar raiški, sultinga, pasakyčiau dainiška Gruodžio muzika, — operos orkestras ir choras, spektakly dalyvaujantys. Žodinė kantilena nejučia pereina į dainą ir muziką, ir muzika nejučia įgauna žodinės, per tat ir ideologinės, prasmės. Tokiu būdu aktorio reiškimo priemonės pereina į stichijos kalbą, — naudojama maksimumas ekspresijos, kol, pagaliau, ir aktorio balsai, ir choras, ir orkestras, ir šviesos bei spalvų santarmingas žaismas paskutiniame apoteozės paveiksle, sutapdami į vieningą ekspresiją, veikia gaivaline jėga, — nelyginant, kaip įsisiubavusio okeano stichija.

Vargu ar bebūtų tikslu skyrium akcentuoti, kad spektakly taip gausiai dalyvauja muzikos elementai patys savaime įterpė dar vieną formuojančią pradžiodalą, — spektaklio meniško vieningumo atsparą, Tai — ritmas, kuris taip aiškiai buvo apčiupamas visuose paveiksluose, visuose atskirų scenų susigrupavimuose, judesiuose, mostuose, net intonacijose... Ritmas — tolygus Krėvės «Šarūno» ritmikai, scenoje atstodamas, bent dalinai, čia „suspaustąją“ Krėvės liriką. Sceniškasai ritmas spektakly panaudota tos pačios ekspresijos sustiprinimui. Kai kur šis ritmiškumas padeda sudaryti stačiai klaikią galią. Pavyzdžiui, aštunto paveikslo pabaigoje,

— m a r o scenoje, kur minia klaikiu ritmu pradeda trauktis nuo maru mirusio Garnio, — čia ritmas veikia tarytum savaimingas, nepriklausomas sceniško reiškimo faktorius, — veikia, tarytum, pats savaime. Ritmas — orkestringumo funkcija, — organiškai jungia vienetan atskirus veikslinius centrus ir vaizdinius konturus, kaip juos jungia ir Š a r ū n o gyvenamoji ideja.

12. GALDIKAS IR SCENA.

Adomas G a l d i k a s, gaminęs scenos vaizdų ir kostiumų eskizus, parodė, kiek teisingai daro mūsų laikų teatralai, išmetę iš apyvartos biaurų ir falšyvų terminą — „dekoracijos“ (pavyzdžiui, vokiečiai jo vietoje naudoja kur kas tikslesnį terminą: b ü h n e n b i l d). „Dekoracijų“, kaip mes esame įpratę ši terminą suprasti, G a l d i k a s ir nedavė, ir nepiešė. Jis, panaudodamas spalvas, linijas, plotmes, šviesas, — formavo scenišką vaizdą, — formavo d a i n i š k u principu. Formavo jisai, panaudodamas net tas pačias spalvas, kuriomis tautosaka i d e a l i z u o j a b u i t į — marguose dvareliuose, aukštose pilelėse, žaliojoj pievelėl, tamsiojoj girelėj...

Niekur G a l d i k a s neduoda pilnos „vietos iliuzijos“, kur vyksta veiksmas, — kaip dainos strofa niekuomet neduoda pilno vietos vaizdo.

Stambiomis, raiškiomis linijomis, monotoniškomis, kontrastiškai suderintomis,—pasakyčiau net „absurdą“:

disonantiškai suharmonizuotomis, spalvomis G a l d i k a s pabrėžia vieną kurią nors pagrindinę vietos savybę, tuo būdu duoda jisai tarytum veiksmo v i e t o s ir l a i k o s i m b o l į. G a l d i k o šis simbolis tiek pat reališkai pagrįstas, kaip ir tautosakos simbolika, atsiremianti tuo ar kitu realiu daikto savumu.

Raiškios spalvos posmas, pavyzdžiui, aukso, G a l d i ko vaizde neturi naturalinio rubežio — paskęsta tamsos gilumoje (techniškai: juodame aksome...), tokiu būdu vaizduojamoji vieta iškarto pasidaro pasakinga, dainiška, atitraukta nuo žemės: susidaro iliuzija, tarytum tai būtų plotmė, fiksuota bekūnėje erdvėje ir beformiame laike.

Galdiko s c e n a v a i z d ž i o technika įsidėmėtina ir kitu atžvilgiu. Jisai dažnai formuoja jį pabrėždamas ne kurį aiškiai materialinį realiosios plotmės ar realaus daikto savumą, bet daugiau idėjinį. Pavyzdžiui, antrame paveiksle reikėjo, kad veiksmas vyktų girioje, kurioje žaidžia jaunimas, ir netrukus prasideda audra.

Mūsų tautosaka giriai apibūdinti „normališkai“ žino tik du epitetu: t a m s i o j i ir ž a l i o j i girelė... Pirmasai epitetas atstovauja rūščią, graudžią nuotaiką, antrasai — linksmą. G a l d i k a s girios vaizdą konstruoja pasiremdamas tautosakos pabrėžtu savumu: t a m s i o j i. Svarbu jam ne medžių materialiniai savumai, ne jų daiktingoji pri-

gimtis, bet jų sudaromas ūpas. Tokiu būdu Galdiko sceniškasai vaizdas pasidarė tarytum „sudvasintas“, — tarytum tai būtų konkretizuota dvasia...

Galdiko panaudotieji scenavaizdžio principai ir jų pritaikymo meistriškumas sudaro savo rūšies tobulybę, kuri ir scenuose, senai pragarsėjusiuos kūrybos žygiais teatruose ne taip jau dažnai yra atsiekiama, Juo aiškiau šis tobulumas tonka pažymėti, kad Galdiko spalvos, plotmės ir linijos spektakly skambėjo, nelyginant, — kaip J. Kardelis sako, — kaip atskiri orkestro instrumentai, tuo pačiu sustiprindami pastatymo orkestrišką skambėjimą.

Būtų nuostabus ir nesuprantamas dalykas, jei Galdikas ir kostiumų problemai spręsti būtų panaudojęs kitus principus Tiktai kostiumas — konkretesnis, materiališkesnis dalykas, negų scenavaizdis, todėl aukščiau minėtujų scenavaizdžio principų čia neužteko. Kostiumų eskizus, nors ir ne visur vienodu maestringumu, Galdikas darė arčiau pasinaudodamas vadinamo „tautiško kostiumo“ reminiscencijomis, o antra — atsižiūrėdams kūno savumų tojo aktorio, kuris tą ir kita vaidmenį vaidina. Vadinas — ne aktorius turėjo prisitaikyti prie kostiumo, bet kostiumas taikės prie aktorio. Šitoks kostiumų principas savo rėžtu prisiaėjo prie aktorio kūno ekspresingumo, tik

dėja, ne visur vienodu tikslumu šis prinoipas buvo pareikštas.

Pagaliau tenka paminėti paviršutiniškai nežymus, bet esmėj labai gilus ir reikšmingas dalykas: n u o t a i k a, vyraujanti visuose scenos paveiksluose. Pagrindinis tonas — tamsus, juodas, niaurus. Ir visa nuotaika — rūsti, niauri, nelyginant rūsčioje Nibelungų dramoje. Juo toliau nuo veikalo pradžios, juo giliau Š a r ū n a s įsileidžia į savo žygius, juo daugiau pilių sudeginta ir kraujo pralieta, juo labiau Š a r ū n ą keikia, juo labiau vienas jis pasilieka pasauly — juo niauresnė ir niauresnė darosi sceniškojo vaizdo nuotaika. Pavyzdžiui, veikalo pradžioje kaikur pasitaikantis auksinis tonas dar turi šiek tiek „žaidžiamųjų spindulėlių", kurie ateityje dingsta visai. O, pavyzdžiui, Liškevos pilyje — auksas ir tamsa — daro stačiai klaikaus įspūdžio. Dar klaikesnis — aštuntas paveikslas: šventovė, paskendusi tamsoje ir nejaukiuose žiburiuose, pro kurius šventvagiškai prasiveržia maro Giltinė. Ir kai vis niaurėjanti vaizdai dešimtame paveiksle pasibaigia didžia garsų, spalvų ir šviesų simfonija — k a t a r s i s p a s i d a r o p i l n a s ir v i s u o t i n a s. K a t a r s i s — kaip jį A r i s t o t e l i s suprato, — kaip ir tinka tragedijai išsibaigti...

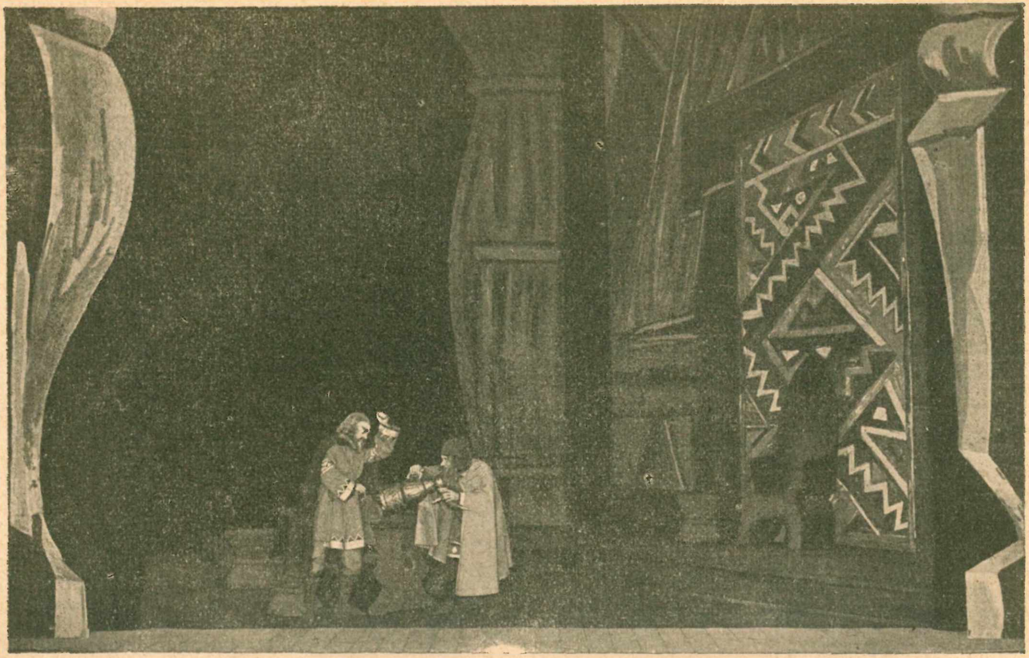
13. AKTORIŲ KOLEKTYVAS.

Dideliu nusistebėjimu teko skaityti «Ryto» skiltyse tokio išmintingo kritiko, kaip V. Bičiūnas, mandagaus smerkimo žodžius:

„Kitas naujo «Šarūno» savumas tai vaidilos (=aktorio B. S.) asmenybės suniveliavimas ir palenkimas jos režisieriaus valiai“.

Stačiai nesinorėtų suprasti šie žodžiai taip, kaip jie yra parašyti, nes jie neatitinka V. Bičiūno autoritetingumui. Nes jisai labai gerai žino Chronegk'o — Stanislavskio reformos teatre esmę. Ir ne Bičiūno peikimui, — tik del bendros argumentacijos tenka čia pažymėti, kad iki minėtosios reformos vyravo teatre, tai yra, spektakliuose vadinamoji rolių sistema. Net toks Ostrovskis — ir tai savo pjesėse atskiras roles taip komponuodavo, kad jos būtų „dėkingesnės“ atskiriems aktoriams, — net Ostrovskis nebojo, kad nuo to nukenčia jo pjesių tikslumas. Kaip nūdien nebėra galima tokia filosofija, kuri šiokiu ar tokiu būdu nesiskaitytų su Kantu, taip nūdien nebėra galimas ir toks teatras, kuris galėtų nesiskaityti su minėtąja reforma, — žinoma, meniškas kūrybiškas teatras. Nūdien meniškame teatre nebėra galima rolių sistema.

Nors režisirius yra, palyginti, ir jaunutė sąvoka, bet jos turinys yra visai aiškus. Režisierio pareiga — suharmonizuoti visus spektaklio elementus organinian vienetan, suorganisuoti aktorių kolektyvą į meniškos, jo iškeltos, problemos sprendimą. Šitokios harmonizacijos esmė ir yra: niveliuoti pradžiodalas, ardančias visumą, — ir pabrėžti tas pradžiodalas, kurios visuma sustiprina. Bet tai dar nieko bendra ne-



V-pav. Dundys ir Gimbutaitis. „Ar gardus išdavikui midus?“

turi su aktorio asmens visišku suniveliavimu, kurio «Šarūne» visiškai nebuvo! Buvo net priešingai.

Ne vienas mūsų dramos aktorius tik per «Šarūno» spektaklį ir pasirodė, kas jis yra, — kokių turtingų kūrybinių resursų jis savo dvasioje turi.

Bendroje spektaklio charakteristikoje kiek nepatogu minėti atskiri vardai, bet jeigu klaidinantys kritikų liūdijimai verčia tai daryti, tai — honny soit qui mal y pense.

Pavyzdžiui K u b e r t a v i č i u s, dėl kurio nekartą tekdavo liūdėti, kad jis skęsta štampe ir trafarete, «Šarūne» jis kažkaip išsitiesė pilnu ūgiu, susikaupė, surinko išblakštytąsias, kaž kur glūdėjusias savo jėgas, ir pasireiškė dar jam neregėto tikslumo ir stiprumo vaizdu. Pasireiškė visa savo talento pilnybe, parodė, kad jis yra toks stambus aktorius, kuris galėtų vaidinti bet kurios Europos sostinės kultūringame, meniškai subrendusiame teatre. Jeigu iki šiol K u b e r t a v i č i a u s talentas nebuvo raiškus, o dabar staiga pasireiškė, — jeigu K u b e r t a v i č i u s kiekvienu nauju spektakliu sugeba padaryti Š a r ū n ą vis tikslesniu ir tikslesniu, ar tai reiškia, kad režisiejo asmenį niveliavo?

Arba, pavyzdžiui, gabusai S i p a r i s, paprastai būdavęs toks monotoniškas vienas ir tas pats nepamainomas S i p a r i s, — jeigu jis palyginti trumpoje rolėje sugebėjo pasireikšti pilnu gražiu savo talentu — ar tai yra jo asmens nustelbimo įrodymas?

J u r š y s trumpučiukėj, epizodinėj, pereinamoj rolėj sugebėjo sudaryti tokį raiškų charakterį, kurio išrutulojimui kitą kartą net ištisa pjesė reikalinga!

P e t r a u s k a s, visuomet mokėjęs kažkokiu skeptiko šaltumu pergyventi visas likimo ironijas ir visuomet blykstelėti savo talentu ir tasai «Šarūne» buvo kažkaip ypatingai tikslus ir savaimingas, pasireiškęs savo originaliais savumais: niekas kitas pasauly nesudainuos taip „Kad dalia mūsų neatsilenktų“, nešauks taip „valio“, kaip tai daro P e t r a u s k a s.

R y m a i t ė, kurios teatralinėje „karjeroje“ pastaraisiais laikais tekdavo pastebėti nesuprantami kartais „negyvieji taškai“, — ir ji «Šarūne» nušvito stebėtinu kūrybos pilnumu. Net dar daugiau. Ji padarė tokį retą teatralinėj praktikoj šuolį: visą gyvenimą vaidinusi jaunas sentimentalias herojines-mergičkas iškarto peršoko į senelę ir savo šuolį m e n i š k a i p a t e i s i n o.

B i n d o k a i t ė, R u t k a u s k a i t ė, vos apleidusios mokinių suolą, vos baigusios studiją — ir jos gi gražiai mokėjo pradžiūginti sukurtaisiais vaizdais, net tokiais skirtingais nuo tų, kuriuos kūria šiose rolėse vyresnėsės kolegės — J u r a š ū n a i t ė ir K u r m y t ė.

Šia pačia tvarka tektų paminėti ir kitus spektaklio dalyvius, atstovavusius įvairias Š a r ū n o rezonuojančios srities plotmes.

VIII-pav: „Maras — maras — maras!“

Senąją kartą — senius bajorus — be minėtųjų Petrausko ir Sipario atstovavo dar Laucius, Pilka, Fed.-Sipavičius, Krameris. Plotmė, kurioje jie sceniškai veikia, sukaupta jų žodžiuose: „Buvom kada ir mes zubriai. Koki dar buvome vyrai! Širdį spaudžia, kai atmeni, kad nedaug mūsų beliko... — Nedaug mūsų beliko, bajore... Keliais tiktai pirštais suskaitomi..." Ir antra koordinanta, apibrėžianti jų scenišką plotmę: „Pažino seniau mus ir gudai ir lenkai, pažino visos šalys ir ten kur šventa kalba skamba, ir kur žmonės žvėriškai klega." Šitokia senosios kartos padėtis, berods, diktuoja tam tikrą jos atstovų schematiškumą: personažų vidaus turinys — toks vienalypis. Bet bajorai — anaiptol nebuvo šaltos schemos. Jų personažų formą padiktavo bendroji spektaklio kompozicija, bet toji pasakyčiau vidaus, dvasios šilima, kuria kiekvienas šių personažų buvo saviškai nuskaidrintas, — šioji šilima buvo aktorių nuopelnas, joje pasireiškė graži aktorių individualybė. Šią šilimą režisūra galėtų nustelbti, bet jeigu aktorius jos neturėtų, — jokia režisūra jos negalėtų duoti... Šiuose personažuose itin vaizdžiai susiliejo vienetan — ir režisūros idėja, ir aktorių individualiniai bruožai.

Senosios kartos moteris — bajores atstovavo atstovavo Pinkauskaitė, Vaičiūnienė, Ožkinaitė. Nors jų žygiai vyko scenoje, pasakyčiau,

simetriškame plane, bet kiekviena jų gyveno savo dvasios turiniu — neschematizuotu. Pirmame veiksme K i n d ė (Pinkauskaitė), susigraužusi dėl vaikų, tragiškai žūva nuo Š a r ū n o rankos, savo mirtimi pradėdama klaikią nuotaiką, sugaubdama debesis, rūščią įvykių eigą išpranašaudama. K i r v ė (Vaičiūnienė), pjesės vidury pasirodžiusi, — šviesus pragiedrulys audrotą naktį, įtempimo atoslūgis, žmogiškų jausmų pasireiškimas — gerbuvio, garbės pasiilgimas, moteriškos širdgėlos, užuojautos ir širdgėlai prieštaraujančio džiaugsmo verpetas. V i l k ė (Ožkinaitė) spektaklio pabaigoj — tarytum atgijusi K i n d ė s tragiškoji dvasia, nauju sopuliu suvaitojusi, kurio toks griaudus — griaudus pasireiškimas, kokį davė Ožkinaitė yra nelyginant paskutinis Š a r ū n o pašaukimas į rūstųjį teismą, į giltinės glėbį... Trys moterys — trys tos pačios melodijos momentai, trys tragiškos dainos posmai. Visi jie siekia to paties tikslo, kurio ir visa daina siekia, kiekvieną atskirą detalę išreljefindamas. Jeigu šių trijų aktorių žygiai buvo suderinta su visuma, tai dar visiškai nereiškia, kad aktorių, kaip tokių, nebūtų buvę (kas seka iš Bičiūno pastabos).

L i š k e v i e č i a i, R a d z e v i č i u s ir M a c k e v č i u s — abiejų uždaviniai buvo vienodi, tai yra abiejų uždavinys buvo vienas ir tas pats: iš pažiūros — apykvaišiai, fiziniai jėgai jie nusilenks, bet jų

paprasta nesudėtinga dvasia yra tiek «kieta», kad nėra jokių priemonių jai sulaužyti...

Karišką jaunimą atstovavo — Tvirbutas (Zubrys), Kupstas, (Žalviris), Steponavičius (Tautvilis), Jurašūnas (Alūnas). Kariškas jaunimas veikia nelyginant vienas masinis personažas, nelyginant tai būtų iš viso vienas Šarūno žygių rezonatorius. Jie visi atstovavo analoginę psichinę struktūrą, jie visi tarnavo vienam ir tam pačiam tikslui. Šiam jų uždaviniui pabrėžti jų ir kostiumai buvo suvienodinti, ir elgėsių forma — aprėžta. Paviršutiniškai žiūrint jie visi buvo stereotipiški. Bet giliau pažvelgus sunku būtų nepastebėti, kad tie patys «garsai» kiekviename jų kitaip, saviškai skamba, nelyginant vienas ir tas pats akordas—smuiko, violončelės, pianino stygose... Jei, pavyzdžiui, Tvirbutui yra įgimtas ritmas ir «sceniškas džentelmeniškumas», — koks gi režisierius galėtų jo prigimtį suniveliuoti?!

Petraičio gi, Mindaugį vaidinusio, sceniškas uždavinys buvo kitas. Jis, nors ir to paties žaliojo jaunimo atstovas, nebebuvo Šarūno žygių rezonatorius, — jis turėjo vaizduoti pasyvią priaugančią jėgą, priešginą Šarūnui. Petraičio uždavinys buvo labiau individualizuoti vaidinamąji personažą, — tai ir buvo padaryta: tiek individualizuota, kiek reikalinga jaunam, nesubrendusiam Mindaugiui konturo sistema apibrėžti.

Dineika ir Kačinskas — du dainiai — ne tik neatsisakė savo individualinių savumų (nebuvo niveliuoti!), bet priešingai — juos sunaudojo iki galo. Pavyzdžiui, Dineika, pasiremdamas savo daviniais, sugebėjo taip pasikelti, kaip anksčiau dar, berods, niekuomet jam nebuvo tekę: esmėj neraiškus jo balsas suskambėjo ekstozės gaidomis — ir tai buvo įtikinama!

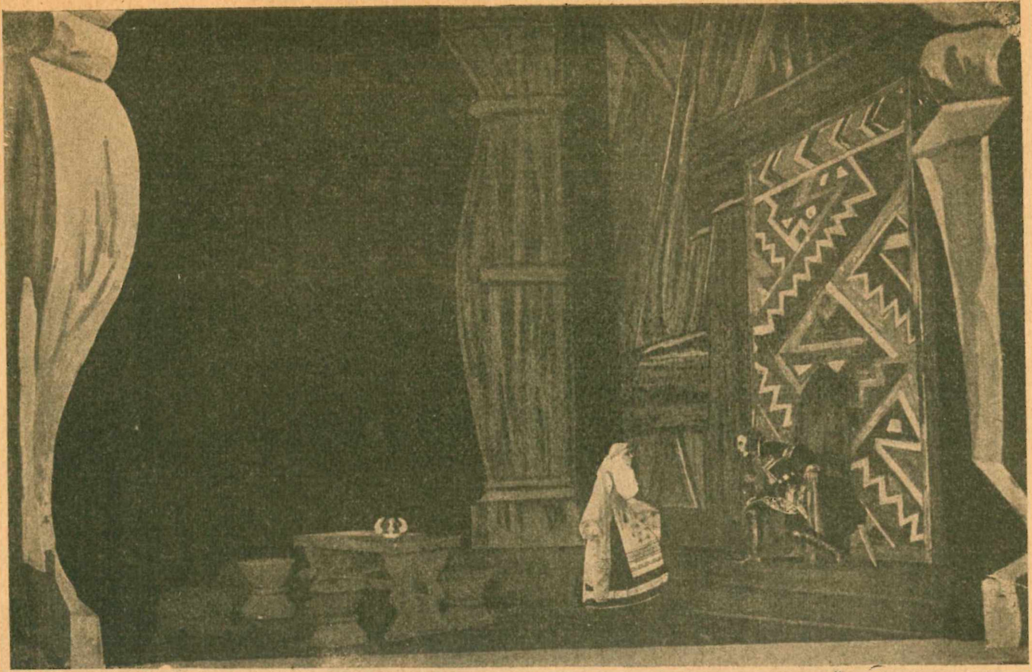
Stanulis į suktą Krivio prigimtį įdėjo tiek dvasios turinio ir šilimos, kiek šilimos iš viso bene tik šis vienas mūsų dramos aktorius duoti tegali!

Didi meniškoji režisūros paslaptis, berods, ir yra tokia: spektaklį padaryti organiškai išlaikytu menišku vienetu ir padėti aktoriams pareikšti jų kūrybinius davinius, nukreipiant jų valią į vieną tikslą. Aktorių kuriamos valios suderinimas ar tam tikras nukreipimas dar visiškai nereiškia, kad jų valia būtų paneigiama!

Visiškai negalima tikėti, kad toks pastabus kritikas, kaip V. Bičiūnas, to būtų nepastebėjęs. Todėl tat ir aukščiau cituotieji jo žodžiai nesinorėtų taip suprasti, kaip jie yra parašyti: juose girdėti Chronegko— Stanislavskio reformos nepripažinimas...

14. MOSTŲ KALBA.

Labai reikšmingas «Šarūno» spektaklio požymis buvo — tai kiekvienos rolės meniškas „nušlifavimas“. Numatyta, mėniškai atsverta,



IX pav. Šarūnas ir Voverė: «Gal melas, kad jį myli?.. Tą šunį?.. Tautvilį»?..

kiekviena smulkmena, kiekviena detalė, — kiekvienas mostas ir kiekviena intonacija — įprasminta, ištobulinta, suderinta su visuma.

Toksai „šlifavimas“ gal daugiausia „krito į akį“ m o s t ų srity. Kiek aktorio b a l s o resursai buvo naudojami plačiausiu mastu, tiek aktorio mostai buvo formuojami ypatingai atsargiu saikingumu.

Apskritai imant, jie buvo formuojami tuo pačiu principu, kaip ir G a l d i k o scenavaizdis: jie „a t s t o v a v o“ mintį, jie jos „n e i l i u s t r a v o“. Ir tarpusavy jie buvo derinami tuo pačiu o r k e s t r i n g u m o principu.

Mostų orkestravimą, atrodo, diktavo ta pati vaidybinė medžiaga, kuri padiktavo ir viso pastatymo idėją, — kuri esmėj buvo labai nelygi. Nelygi ta prasme, kad Š a r ū n a s, kaip centralinis asmuo, netik priešpastatytas visiems kitiems spektaklio personažams, — jis juos net persveria: visi kiti — tik rezonuojanti sritis. Kiek Š a r ū n o gyvenimas — pilnas, net psichologiškai nuosakus, tiek rezonuojančios srities personų gyvenimas — siauras, pasireiškiąs tik tiek, kiek rezonuoja Š a r ū n o žygius, kiek jis reikalingas Š a r ū n u i „retušuoti“. Kiekvienas jų kitaip prie Š a r ū n o prieina (jaunimas=masinis „asmuo“), kitaip jį priima, — kitaip reaguoja į jo žygius. Šis p r i ė m i m a s ir r e a g a v i m a s priklauso nuo jų psichinės struktūros. Ir jų mostų kalba priklausė nuo tų psichinių bruožų, kurie

juose buvo pabrėžti: jie, kaip rezonatoriai, negalėjo būti „pilni“ žmonės, — ir jų mostų skalė negalėjo būti plati. Iš čia ir «Šarūno» spektaklio mostų šykštumas.

Š a r ū n a s gyvena užsidaręs savyje, kaip Džiangis sako: „Jis slapta visa godoja“. Prigimties, būdo uždarumas uždėjo savo antspaudą ir jo elgesiams, jo santykių su žmonėmis formai. Žmonėmis jis netiki,—pirmajis ištirs juos tokiuo žvilgsniu, nuo kurio nepasislėps joks neteisybės debesėlis, susikaups — ir tuomet tiktai nuspręs. Todėl tat jo mostai—tokie paprasti „monotoniški“, stačiokiški — t i e s i o s l i n i j o s, — kaip tiesia, nesulaužoma linija eina jo visas mintyjimas, jo visas gyvenimas. Bet ir Š a r ū n a s — jaudinas, jis irgi žmogus, ir jis žino desperacijos momentų, — ir tuomet jo mostų kalba lūžta, painiojaš, judėsiai pasidaro smulkiai griežti, „šiokiadieniški“. Nuolat vyksta Š a r ū n e vidaus kova, nuolat tenka jam s a v e n u g a l ė t i ir susikaupti — ir to susikaupimo procesas atsispindi jo mostuose. Pavyzdžiui, devintame paveiksle, kai vyksta skaudi jo asmens tragedija, kai jis nusmaugia Voverį, kai jam reikia skubėti stačiai į kovos sukurį, jis daro platų-platų mostą su kalaviju rankose, „įsisiubuoja“ — jo sieloje tarytum nutrūksta žmogiškumo gija, jis pasilieka h e r o j u s.

G e l o v i n i s — žilas, geras senelis, visur jame spindi nuoširdus tėviškas gerumas, — ir jo intonacijos bei mostai: gerybės simboliai.

Viltė — senutė nelaiminga Šarūno motina, senatvėj priversta įsikišti į vyrų reikalus, — ir jos mostai — nelyginant valios drebėjimas, smulkus būgno dundėjimas, — smulkus geometriškas raštas senobiškame lininiame audiny.

Vilkė — gyvena skaudžia širdgėla, jos būtis — stipriausias nusiminimo affektas, — ir jos mostai — emocionalūs iki dugno.

Kariškasai jaunimas — lineariškai paprasta, stačiokiška psichinė struktūra, — jo mostai: mechaniškai lineariški.

Visur mostas atstovauja pagrindinį charakterio savumą.

Šitokia mostų prigimties įvairenybė buvo leistina tiktai tokiame spektakly, kaip «Šarūnas», kur tas įvairumas netik neardė visumos vienumo, bet ir negalėjo ardyti, nes jame perdaug stipriai buvo išreikšta vieningumo dvasia.

Lineariniai mostai, per buitiškus ir emocionališkus, pereidami į klaikias savo stiprybe žodžio ir veiksmo pauzas, — tai buvo nelyginant galingos melodijos atbalsiai, tūkstančiais akordų pasiberiantys ir nutylantys tamsėjančiuose toliuose.

15. Į ATEITĮ.

Aukščiau išdėstytomis paviršutinėmis pastabomis, nuošaly paliekant pastatymo ir vaidybos detales, norėta tiktai fiksuoti tuos požymius, dėl kurių «Šarū-

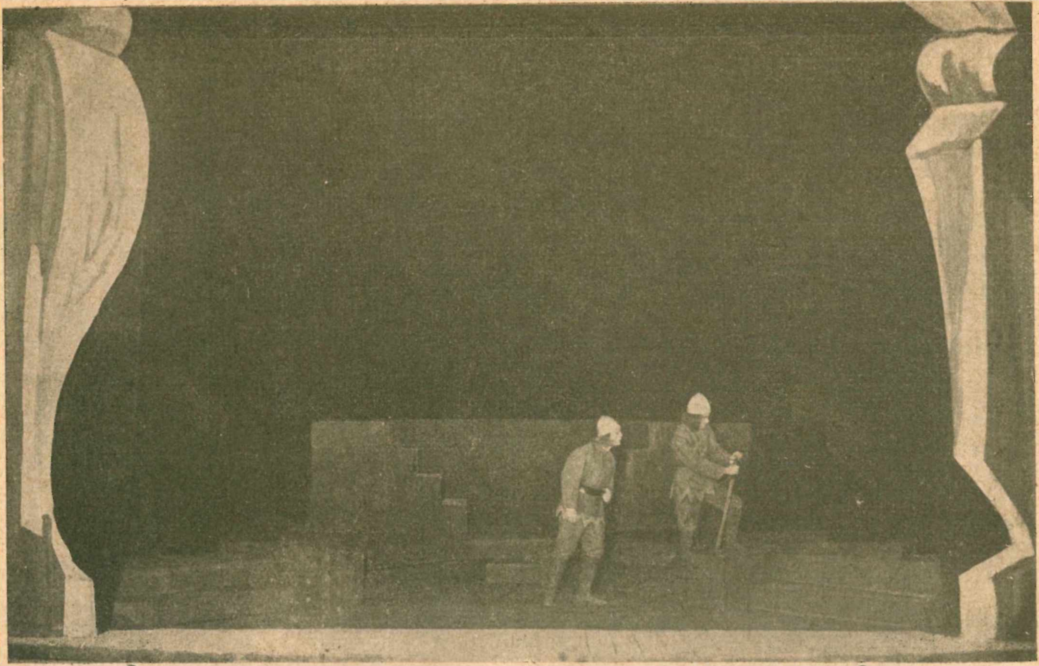
no» spektaklis ir Kaune ir provincijoj tapo, kaip įžymus mūsų kultūros ir meno gyvenimo reiškinys, — visuomenės intereso centras.

Žilinsko vadovybėje mūsų valstybinė drama kažkaip stebėtinai atgijo. Pas aktorius atsirado kūrybinis entuziazmas, kurio iki šiol regėti netekdavo. Aktorių entuziazmas pasireiškė kūryba, kuri perviršijo tai, ko iš mūsų aktorių kolektyvo net optimistai galėjo tikėtis. Rodos, tie patys žmonės, bet kūryba — nebe ta. Žilinskas mums parodė, kokį kūrybinį turtą mes turime mūsų dramos kolektyve. Ir valstybinė drama, iki šiol nekartą buvusi visuomenės nelyginant pašaipos ir pasigailėjimo objektu — tarytum staiga pasidarė svarbus mūsų meno ir apskritai kultūros gyvenimo faktorius.

Pagaliau, tenka pažymėti dar vienas ypatingas dalykas — pesimistų pranašavimas, kurie skelbė, kad «Šarūnas» vis tiek baigsis blogai, nežiūrint ar jis gerai bus pastatytas, ar blogai.

Jei «Šarūnas» būsiąs pastatytas blogai, na, tai suprantama, nieko gero iš to negali išeiti. Jei jis bus pastatytas gerai, tai bus dar blogiau: mūsų publika to nesupras, ir vis tiek pastangos nueis niekais.

Pesimistai ir šį kartą, kaip paprastai jie mėgsta daryti, pralaimėjo. Publika gerai suprato pastatymo nuopelnus: teatro laimėjimu ji džiaugias nemažiau, kaip ir patys kūrėjai. Jeigu jos tarpe atsiranda vienas kitas temperamentas, kuris pareiškia, kad jam viskas



IX pav. Kareiviai: «Ar matėt vietą, kur Šarūno jota»?

spektakly atrodo nepriimtina, tai ši aplinkybė dar labiau žadina kitų entuziazmą, — dar labiau kelia visuomenės susidomėjimą.

Jeigu teisingas yra pasakymas: kokia tauta (=publika), toks ir jos teatras, tai šį kartą publika parodė, kad mes esame jau visiškai pribrendę kūrybiškam kultūringam teatrui. Ir šitas mūsų teatralinės publikos kultūringumo pasireiškimas tegu būna — šviesus palaiminimas mūsų kurėjams į tolimesnius mūsų kultūros kūrybos žygius...

»Š A R Ū N O« PREMJERA ĮVYKO 1929 m. GRUODŽIO mėn. 17 d.

Veikėjai:

Šarūnas, Dainavos kunigaikštis	P. Kubertavičius
Viltė, jo motina	O. Rymaitė
Gelovinis, jo dėdė	V. Fed.-Sipavičius
Briedis, Šarūno karvedys	J. Siparis
Vilkė, jo žmona	J. Oškinaitė
Eglė, jų duktė	O. Kurmytė L. Rutkauskaitė
Zubrys, jų sūnus	J. Tvirbutas
Žalvyris, jaunas bajoras	A. Kupstas
Džiangis, bajoras	J. Petrauskas
Kirvė, jo žmona	T. Vaičiūnienė
Voverė, jų duktė	N. Jurašūnaitė E. Bindokaitė
Alūnas, jų sūnus	K. Jurašūnas
Kindė	P. Pinkauskaitė
Tautvilis, jos sūnus	V. Steponavičius
Puodžius (seni bajorai)	S. Pilka
Garnys (seni bajorai)	J. Laucius
Krivis	J. Stanulis
Rainys (vaidilos)	H. Kačinskas
Dundys (vaidilos)	V. Dineika
Mindaugis	S. Petraitis
Balgūnas, Trakų vaidila	R. Krameris
Gimbutaitis	K. Juršys
Perlaitė	E. Grikevičiutė
rgaitė	T. Liaugaudaitė

(. . . . . Z. Arlauskaitė
Moterys (. . . . . E. Grikevičiutė
(. . . . . P. Pinkauskaitė

Liškeviečiai (. . . . . A. Mackevičius
(. . . . . A Radzevičius

Jaunimas, Vaidybos Mokyklos mokiniai:

T. Daubaraitė
N. Jankauskaitė
E. Kalinaitė
A. Pilvelytė
J. Bražinskas
F. Gustaitis
E. Kaštaunas
S. Vasaitis
E. Kimantaitė

Pastatymas **A. Olekos-Žilinsko.**
Režiseris-asistentas **K. Juršys.**
Režiseriaus padėjėjas **J. Vizgirda.**

Dekoracijos, kostiumai, parikai, baldai ir butaforija dail. **A. Galdiko** eskizais.

Kompozitorius **J. Gruodis.**

Muzikalės dalies vedėjas—Dirigentas **L. Hofmekleris**

Chormeisteris **J. Štarka.**

Dekoracijas išpildė **J. Gregorauskas.**

Dalyvauja V. Operos orkestras ir choras.

Scenos mašinistas N. Augūnas.

Šviesa P. Damanskio.

Teatro dirbtuvėse pagamino:

Kostiumus J. Venclavavičienė
Parikus N. Ippas
Butaforiją J. Varenbergis
Baldus J. Pavalkis

Kaina 2 lit.

KAUNAS